

中国电影学派建构的路径选择

朱晓军¹, 黄寒冰²

(1. 浙江传媒学院文学院, 浙江杭州 310018; 2. 浙江传媒学院, 浙江杭州 310018)

摘要: 最近几年, 电影研究领域热度最高的议题, 非“中国电影学派”莫属。这是新文科与国家哲学社领域中国学科体系、学术体系、话语体系三大体系建设战略的先声。有学者甚至认为, 建构“中国电影学派”是一种国家战略、国家品牌、国家理论。然而, 实现这一顶层设计的宏大愿景, 需要直面新媒介、后电影的技术变革下后现代、后理论的学理困境, 尚有诸多亟待突破的理论瓶颈。相较于当下热度不减的“电影工业美学”“电影伦理学”等鲍德维尔意义上的“中层理论”而言, 面向未来的科幻电影研究, 更有可能成为一个新的学术生长点, 从而为中国电影学派的建构另辟蹊径。

关键词: 中国电影学派; 电影工业美学; 电影伦理学; 科幻电影研究; 中层理论

中图分类号: J90 **文献标识码:** A **文章编号:** 2096-8418 (2021) 05-0106-07

—

2015年10月23日, 李岚清同志在北京电影学院65周年校庆上提出“能够出现影响世界的中国电影学派”的希望。2016年初, 北京电影学院正式提出构建和发展中国电影学派的目标, 并且以此打造了北京电影学院未来影像高精尖创新中心。2017年10月31日, 北京电影学院未来影像高精尖创新中心成立中国电影学派研究部。“中国电影学派”自此正式登上了中国电影学术的舞台并不出意外地成为一个持续的热点。

迄今为止, 除了北京电影学院高精尖研究中心主办的年度高峰论坛之外, 以“中国电影学派”为关键词的学术研讨会, 在全国各地已经举办了许多场。国内电影研究方面的主流期刊《当代电影》《电影艺术》分别以“如何建构中国电影学派”和“中国电影学派: 建构与传播”作为“本期焦点”和“特别策划”的内容, 探讨中国电影学派的概念界定、历史脉络、主体建构、学术话语、发展策略等问题。《电影新作》《艺术百家》《电影评介》《民族艺术研究》《大众电影》《中国社会科学报》等学术刊物也展开了专题讨论, 相关的报道、论文已有数百篇。比较有代表性的文章有支菲娜、侯光明的《构建“中国电影学派”——侯光明访谈》, 贾磊磊的《中国电影学派建构的反向命题》和《中国电影学派: 一种基于国家电影品牌建构的战略设想》, 丁亚平的《论中国电影理论中的中国学派的形态及其意义》, 李道新的《郑正秋与中国电影学派的发生》, 周星的《中国电影学派: 多样性建设呈现的思考》以及周星、康宁合著的《中国电影学派历史梳理、命名概念与发展认知》, 王海洲的《“中国电影学派”的历史脉络与文化内核》, 黄鸣奋的《中国电影学派建构的取向、条件与愿景》和《新媒体环境下的中国电影学派建设》, 陈犀禾与翟莉滢合著的《国家理论: 电影理论中的中国学派和中国话语》, 陈林侠的《中国电影学派: 如何理论? 怎样创新?》, 陈晓云、王之若合著的《从“中国电影”到“中国学派”: 一种基于电影实践层面的探讨》, 饶曙光与李国联合著的《阐释与构建: 中国电影学派的历史考察与当代反思》以及饶曙光、李道新、李一鸣、万传法的学术对话录《对话与商榷: 中国电影学派的界定、主体建构与发展策略》, 陈吉德的《构建中国电影学派: 研究现状、对象及意义》, 等等。

基金项目: 浙江文化艺术发展基金资助项目“网络影视的崛起、传播和发展路径研究”。

作者简介: 朱晓军, 男, 教授, 博士; 黄寒冰, 女, 教授, 博士。

“中国电影学派”几乎牵动了当前中国电影学界的主力学者, 可谓登高一呼, 应者云集。

概而言之, 当前学术界围绕构建“中国电影学派”的讨论, 对其作为国家战略的正当性与必要性、引领性与方向性, 可以说基本达成了共识, 但在具体的路径和方法上, 则存在不小的争议。史博公、林吉安直言不讳地指出: “事实上, 尽管大家的‘建构’热情很高, 但就学界目前的情形看, 可谓既没有明确的方法论引导, 亦罕见新颖的原创性成果, 大多数研究并未突破传统模式和常规思路, 基本上仍属于‘新瓶装旧酒’。”^[1] 子曰: 必也正名乎, 名不正则言不顺。其中一个关键的症结, 就是“中国电影学派”这一概念, 在逻辑上仍存在诸多难以自洽之处。正如史博公、林吉安所言: “关于‘中国电影学派’的概念界定, 目前已有多种表述。遗憾的是, 有些因其内涵外延过于宏大, 难免给人以不着边际之感。以至看上去不像是一个学术概念, 反而更像是一段气势磅礴的大跃进宣言。还有些倒是把‘边界’设定得比较清楚, 但只要略加揣摩, 似乎又让人觉得与传统的电影史论研究几无差别。这不禁让人发问: 既然现在是打算‘建构’一个新学派, 假如没有创新的话, 所谓建构又从何谈起呢?”^[1] 有感于此, 笔者亦不揣浅陋, 在《国家意志与学术自觉的回归与殊途——对构建中国电影学派热的冷思考》(《上海大学学报》2020年第6期)一文中, 试图借助韦伯著名的“以学术为志业”和“以政治为志业”两种取向的社会学洞见, 来厘清在此议题上的政治与学术光谱及其分野。同时也从循名责实的概念分析角度, 警示“中国电影学派”这一无所不包的术语, 因其外延的泛化导致内涵的收缩乃至抽空的逻辑风险。无独有偶, 与拙文同刊同期发表的冯果、王珂的论文《对构建中国电影学派的思考》, 通过梳理众多学者关于建构中国电影学派代表性的论述, 将学界的观点归为三类: 一种是广义上的, 它是中国电影的国家品牌, 对内凝聚共识, 对外标识特色; 第二种是狭义上的, 它由众多学者组成, 试图构建一个具有中国特色的电影理论知识体系的学术派别; 第三种则试图调和广义和狭义的观点, 将中国电影学派的建构视为国家主导的动态文化运动。两位作者旁征博引、条分缕析得出的结论是: 无论哪种观点, 都必须建立在坚实的逻辑和清晰的概念基础之上, 而这正是中国电影学派论者们共有的缺陷和薄弱环节——可以说与拙见不谋而合。此外, 我们也不约而同地论及在后现代解构“宏大叙事”的背景下逆风而行, 重建“中国电影学派”这样的大理论在学理上将面临的困境。

众所周知, 在学理上明确反对“大理论”, 提倡“后理论”和“重建电影研究”的著名学者是大卫·鲍德维尔。他在和卡罗尔合著的影响甚大的《后理论: 重建电影研究》一书中一针见血地指出: “当代电影学者都认为, 理论、批评和历史研究应当由学理来驱动。在20世纪70年代, 电影研究者主张, 除非依附于高度明晰的社会与主体的理论, 否则电影理论就无法找到根据。文化主义的转向强化了这种要求。其作者不是找出问题、提出困惑, 或认真对待一部富有魅力的电影, 而常常是引证电影以证明某种理论的地位并将其作为中心任务来完成。”^[2] 鲍德维尔和卡罗尔反对的, 正是以“主体/位置”为中心的精神分析和结构主义符号学等法国理论, 以及法兰克福学派与文化研究学派等“文化主义”。他们认为“大理论”主要的缺陷在于理论先行、过度阐释乃至生搬硬套、方枘圆凿, 弊端重重。因此, 他们提倡关注电影文类、制作、欣赏等经验主义的“中间层面的研究”(鲍德维尔)和扎扎实实地从问题出发, 面向电影实践的“碎片式理论化”(卡罗尔)。这正是他们大力提倡“重建电影研究”的主旨, 也向建构“大理论”的后来者提出了警示。^[3]

鲍德维尔和卡罗尔切中肯綮的见解, 在中国电影学界得到了极大的共鸣。陈晓云和王之若主张构建中国电影学派应该放弃过于宏大的理论雄心, 先从切实可行的“批评的实践”做起: “或许, 在当下这个时代, 直面电影实践层面的问题, 是‘中国电影学派’建构中理论与批评可以更有所作为的地方, 而未必是试图去建构一种宏大的理论体系。电影研究领域宏大体系因被质疑而‘重建’的未完成, 或已是一个不同国家电影面对的共同问题。”^[4] 基于这样的问题意识, 中国电影学者做出的最新努力就是希望从“中间层面的理论”上寻求突破, 筚路蓝缕, 为构建中国电影学派另辟蹊径。目前比较令人瞩目的理论创新是“电影工业美学”和“中国电影伦理学”, 已形成了不小的声势, 成为电影学界聚焦的热点。然而, “电影工业美学”和“中国电影伦理学”是否真正突破了“大理论”为人诟病的学理上

的瓶颈，值得进一步详细探讨。

二

2017年，陈旭光在其向中国金鸡百花电影节（呼和浩特）提交的论文《中国导演新力量与中国电影工业美学原则的崛起》中，提出了“电影工业美学”的构想。2018年中国金鸡百花电影节将“电影工业美学”列为“电影论坛”的议题之一。一石激起千层浪，“电影工业美学”很快在电影学界引起了热议。短短三年多时间，相关的论文就多达20余篇。陈旭光本人更是笔耕不辍，陆续发表了《当下“新力量”导演群体及其“工业美学”建构》《电影工业美学原则与创作实现》《新时代中国电影的“工业美学”：阐释与建构》《“电影工业美学”的现实由来、理论资源与体系建构》《电影工业美学再阐释：现实、学理与可能拓展的空间》《争鸣与发言：当下电影研究场域里的“电影工业美学”》《电影工业与电影工业美学：趋势与思考》《文学、剧本、新力量导演与“电影工业美学”》《电影工业美学与中国电影学派》等文章，持续推进这一论题的深度研讨。很显然，鲍德维尔的观点对陈旭光提出“电影工业美学”的构想产生了重大的影响。他坦言：“‘电影工业美学’理论在方法论上与大卫·鲍德维尔主张的电影理论‘中间层面’研究有相通性或者说受到其某些启发。‘中层理论’对文化批评的‘大理论’模式进行深刻反思，表现出强烈的问题意识以及对技术、产业、电影语言等问题的重视，具有务实的、经验主义的、实用主义的精神特质，这对于当下电影产业发展和理论建构均具有启示价值。‘电影工业美学’正是试图融合‘艺术至上’的艺术电影研究、‘作者电影’研究模式与专注市场、受众的产业研究或文化研究模式，同时避免悬空、高蹈、抽象的‘大理论’式的文化研究，力图回到产业现状、电影本体与现实需求中，在工业/美学这一对‘二元对立’的矛盾中，开辟理论建构的可能性。‘电影工业美学’思维上的‘中层理论’定位、本土化意识、开放性立场与创作紧密结合的‘接地气’等特征，决定了此一理论的开放性、包容性及延展性，即话语、知识再生产的潜力。”^[5]

在“后理论”的背景下，通过“电影工业美学”来“重建电影研究”，恰恰契合了构建中国电影学派的宏大愿景。而这正是“电影工业美学”论者担当的学术使命，他们对此具有高度的学术自觉：“在中国电影学派的背景和视域下，总结梳理‘电影工业美学’理论提出及争鸣探讨的历程、概况和要旨非常有必要。在此基础上，可以对中国电影学派和电影工业美学的定位、归属和体系建构的方向和学科拓展等问题进行一种‘互文性’的探讨。电影工业美学‘源于现实’的务实性，稳健求实的‘中层理论’定位、本土化、开放性等特征，都暗合理想中的关于中国电影学派的理论指向和建构原则。中国电影的发展需要机制保障和理论批评护航。无论中国电影学派抑或电影工业美学，均是应时顺势的理论建设努力，切合了时代的现实需求，体现了电影学人的使命意识和学术自觉精神。”^[6]

然而，尽管“电影工业美学”经过学者们的不断阐发和大力揄扬，在电影学界掀起了不小的波澜，热度至今不减，但这个术语本身的杂糅性、含混性、折中性，仍然存在着诸多令人困惑不解之处。“电影”“工业”“美学”这三个名词分开来，都有比较清晰的意涵，“电影工业”不难理解；“工业美学”也有学者提出，并非新创；而“电影美学”自从巴拉兹首创以来，更是得到了比较广泛的认可，有着相对明确的含义。那么，“电影工业美学”究竟所云为何呢？很显然，此论的缘起，是回到邵牧君先生早先的观点“电影首先是工业，其次才是艺术”，从而跳出当前电影研究“艺术至上”“作者电影”的路径依赖，回归电影的产业属性和商品特征，关注其生产流程与工艺标准。诚然，对当下中国电影产业属性和不同于好莱坞模式的创新之处，再怎么强调都是必要的，但这些特征是否足以支撑另起炉灶建构一种“电影工业美学”？目前提出的“电影工业美学”原则：商业、媒介文化背景下的产业观念；“制片人中心制”；类型电影实践；以及“体制内作者”的身份意识等等，究竟是“工业原则”还是“美学原则”？“美学”在此是学科理论？还是一种修辞描述？如果是学科理论，那么“电影工业美学”有别于“电影美学”的核心概念、研究对象是什么？如果着眼于创意产业，则“文化产业”或“文化创意产业”足以涵盖上述问题域，何必画蛇添足生造一个“电影工业美学”？在已有的讨论中，这些最

重要问题都是一带而过、语焉不详的。“电影工业美学”论者也意识到了这一点,所以提到了外国学者的“工业美学”“技术美学”概念和中国美学家宗白华先生对“常人”审美的重视,但对这些理论资源的简单挪用和拼贴,仍不足以在学理上证明“电影工业美学”这一术语的合法性。

因此,如果仅仅停留在“电影工业美学”为什么,而不能在学理上深度开掘、严密界定“电影工业美学”是什么,那么这一构想是否具备学术生长性,并进而形成独树一帜的话语体系,就是一个悬而未决的问题。

三

与“电影工业美学”的提出几乎同时,2017年5月,由西南大学影视传播与道德教育研究所、北京电影学院未来影像高精尖创新中心联合主办,首届中国电影伦理学学术论坛在西南大学召开。此后成为年度会议连开四届,并出版4辑论文集。2020年11月8日,在第四届学术论坛上,“中国电影学派视野下的电影伦理学派建设”正式成为议题。由此,标举“中国电影伦理学”的西南大学与首倡“中国电影学派”的北京电影学院南北呼应,一唱一和,成为中国电影研究的前沿重镇。

如果说“电影工业美学”极力弥合产业与艺术、市场与审美的鸿沟,在电影的创作流程与工艺标准上淡化“作者”的个性、感性色彩,在电影的接受层面面向大众和“常人”审美靠拢,凸显工业生产的“理性原则”;那么,中国电影伦理学,正如它的提出者所言,是“以理性的方式化解电影的‘原罪’”:“现在,电影和电视商业化的娱乐机制,是否为我们提供了一个将不道德的现象合理化的可能?我们现在如何打通伦理学与电影学的边界,或者说我们怎么样能以一种既符合电影学的学术规制,又不僭越伦理学的理论范式,把这两个学术的范式整合在一起,是我们进行伦理学研究的关键问题之所在。”^[7]两种不同侧重点的“理性”观,形成了一种极为有趣的“互文性”:一种“理性”欲将电影从小众、先锋、艺术的云端拉入现实的凡尘,实现市场效益与审美效果的双赢;一种“理性”则对娱乐化和商业性的伦理缺失忧心忡忡,力图补偏救弊。而这两种“理性”恰好代表了当下中国电影学派建构最有代表性的两个维度:美学和伦理学,构成了“中国电影学派”的一体两翼。在《中国电影伦理学的元命题及其理论主旨》一文中,论者开宗明义地提出:“我们不赞同那种就电影研究电影的方式,这好像是说,研究电影就仅仅关注电影自身的发展,而研究社会学的就仅仅关注现实的社会生活。在学术研究的方法论上,作为一种专门研究电影语言体系中的伦理取向的学科,电影伦理学首先是一门强调跨学科建构的理论体系,是一种站在电影与现实双重语境中的边缘学科。尽管我们所做的一切必须得从影像入手,但我们历来认为,‘任何关于电影的理论建构和批评,都不应当离开画面,离开镜头,离开摄影机,离开光线、色彩、声音,总之,不能离开电影艺术自身。也就是说,电影艺术的本体依然是电影理论思维的出发点。不同的只是当代理论不再把电影艺术作为理论研究的终点,而是把它作为理论的起点——它的终点则指向了影像语言的表述机制、指向了大众传播媒介、指向了产业化的制作体制……’^[8]现在,我们将它指向了伦理学。”^[9]这与倡导“电影工业美学”的问题意识,如出一辙。

如同“电影工业美学”借重于国际学界已有的工业美学、技术美学研究一样,电影的伦理问题,或者电影学与伦理学的关系问题,在很早就被追问且成为电影研究中的一个重要领域。一个世纪前,著名电影理论家克拉考尔在其名著《电影的本性》后记中提出“什么是好的电影经验”,引发了从伦理学的角度思考电影的可能性问题。此后,好莱坞的崛起、电视的发明与迅速普及更令电影的伦理问题常议常新,包括电影伦理研究在内的“媒介伦理学”成为传播学的一个热门分支。近年随着视觉文化与图像霸权引发的担忧,国际学界对电影伦理的关注度愈加升温。比如,霍华德·古德(Howard Good)和迈克尔·迪伦(Michael J. Dillon)的《关乎电影的媒介伦理学》,拉里·格罗斯的《影像伦理学:主体在图像、电影和电视中的道德权力》,丽莎·唐宁、莉比·萨克斯顿的《电影与伦理:被取消的冲突》,就是新近出版的几部重要著作。由此可见,电影的伦理学研究,并非填补学术空白,也无新颖之

处。而梁漱溟早就把中国文化精确定性为“伦理本位”，也许从这个角度挖掘中国电影，能够发现一些具有中国特色的“伦理”问题，具有不可替代的研究价值和意义。但这些中国伦理问题抑或中国电影经验能否支撑起一个名为“中国电影伦理学”的理论体系，甚至“电影伦理学的中国学派”，以及这个体系是否具有足够的开放性、普适性，将世界各国的电影也纳入其中，尚需艰苦的理论创构和思想凝练。即如上文，构成倡导者提出的“电影伦理学”的核心“元命题”——“诗性正义”，也是美国当代著名哲学家努斯鲍姆的原创。因此，仅仅是“中国电影”与“伦理学”的简单叠加，而不能建构自身的核心概念，或者重新改造、诠释既有术语，赋予其新的意涵，则“中国电影伦理学”的学科抑或学派建设，也与“电影工业美学”面临的瓶颈相同，仍然道阻且长。

学者史可扬关于电影伦理学研究的观点，也从另一个侧面佐证了在基本概念上为电影伦理学“正名”乃是当务之急。他在《由美学到伦理学：中国电影研究的一种转向——兼及电影伦理学的建构》一文中，肯定了建构电影伦理学的必要性和紧迫性，但也认为目前的讨论尚有诸多可以商榷的地方：“与一些电影学科类似，电影伦理学的学科框架仍然模糊不清。笔者认为，既然是电影伦理学，就应该遵照伦理学的理论框架来建构电影伦理学比较合理，这里，要特别注意几个概念的区别：电影伦理学、伦理的电影学、电影的伦理研究。厘清这三个表述是前提，三者是不同的。电影伦理学是一门学科，属于伦理学的一个分支，如同电影美学、电影经济学、电影传播学等一样，其实质是哲学体系的组成部分，一个分支学科——应用（实用伦理学）。伦理电影学，是把伦理电影作为一种类型的研究，是对以伦理问题作为主要表现主题的电影的研究，如对谢晋电影‘伦理情节剧’的研究，实质是电影学。电影的伦理学研究，是从伦理学角度对电影进行的研究，探讨电影中的伦理学问题，其实质是伦理学。纵观电影伦理学的研究现状，多为后两个层面的，第一个层面的很少涉及。”^[10]

四

当然，从“电影工业美学”和“中国电影伦理学”的诞生时间算起，到现在也不过三年多时间，尚在襁褓期，不能过于苛求。严复当年将西学引入中土，仅仅是将现成的学术术语翻译成汉语，也苦于没有对应的概念，常常搜肠刮肚，“一名之立，旬月踟蹰”。何况构建一门新的理论，首先要新创基本的核心概念，难度非常大。德勒兹认为，哲学就是创造概念。因而，任何一种新的理论，必然建立在新的概念基础上，建构“中国电影学派”自然也不例外。迄今为止，横向比较下来，中国的哲学社会科学研究在构建“学科体系、学术体系和话语体系”的征程中，真正有所建树、得到国内外学界广泛认可的成果之一，是李泽厚的“华夏美学”。原因就在于他以其深厚的哲学功力独创的“积淀”“文化—心理结构”“情本体”等核心概念，并在此基础上从逻辑和历史的角度的角度建立起的严密理论体系，既立足于中国的美学传统，又融合了马克思主义的精髓，却并不画地为牢，对东西方的审美实践和艺术经验都具有强大的阐释力和包容性，从而能够与西方美学分庭抗礼。如果我们以李泽厚美学体系为“中国电影学派”建构的参考模板，那么目前最具独创性的国内学者的研究成果，当属尚未引起足够重视的黄鸣奋的科幻电影理论。

首先，黄鸣奋的研究对象具有前瞻性，构建了原创的核心概念，不落窠臼、彻底摆脱了我国电影研究对西方理论的沿袭，开辟了一个全新的学术生长点，形成了独树一帜的理论体系。正如陈亦水所言：“2019年至2020年底，厦门大学特聘教授、博士生导师黄鸣奋所著的‘科幻电影创意研究系列’三部曲《危机叙事》《后人类伦理》《黑镜定位》先后由中国电影出版社出版，是为科幻电影研究领域的宝贵成果。该系列从危机叙事、伦理叙事、位置叙事这三个人文社科维度，试图打破线性的史学研究和横向的类型片研究的思维定式，重新规划科幻电影研究的新思路与新方法，某种程度上开辟了当代科幻电影研究的新路径。”^[11]黄鸣奋在对西方数码艺术理论史的宏观考察和对数码艺术潜学科群进行“学科”甄别的基础上，通过三卷本的《位置叙事学》，完成了数码叙事理论体系的建构。随后，通过科幻电影创意研究三部曲，着力于“科幻电影创意”视角的延展与开拓，发表了一系列专题论文，涉

及广泛的前沿论题, 如《科幻电影创意与生态伦理》《科幻电影创意与末日伦理》《科幻电影创意视野中的语言伦理》《跨物种交往: 科幻电影创意视野下的记忆》《科幻视野下中国电影的定位》《科幻电影创意视野下的哲学危机》《回望与前瞻: 中国科幻电影七十年》《科幻电影创意: 科技与伦理的博弈与融合》《科幻电影与后人类视野中的身体》《科幻电影中的生态主义》《位置叙事视野中的〈流浪地球〉》《危机叙事: 中国电影学派的一种科幻理论探索》《走向人类命运共同体: 国外科幻电影创意与中国形象》《电影创意: 科幻叙事中的网络化生存》《黑镜: 科幻影视中的一个隐喻》《新媒体环境下的中国科幻电影》《成为艺术家: 基于新媒体艺术与科幻电影的人工智能想象》《超他者: 中国电影里的人工智能想象》等等, 仅仅从这些论文的题目, 就不难看出他卓尔不群的研究路径与体大思精的治学风格。

其次, 黄鸣奋的研究方法既回应了新媒体技术革命对电影的挑战, 又契合了当前方兴未艾的新文科建设对交叉学科的高度重视。当前, 从数字影像对“摄影影像本体论”釜底抽薪的颠覆, 电影胶片的彻底消失, 到VR/AR对电影语言脱胎换骨的重塑, 电影从创意、生产、传播、欣赏的每一个环节与场景, 都将发生深刻的变化。正在高歌猛进的新媒介革命, 无论对“电影工业”, 抑或是“电影美学”, 乃至相应的“电影伦理学”, 都将形成强烈的冲击与挑战。新冠疫情, 令此前已经异军突起的网络大电影与视频媒介更为引人注目, 我们习以为常的“电影院”观影方式或将逐渐隐退。正因为此, “电影的终结”已经被美国学者D. N. 罗德维克的专著《电影的虚拟生命》提上了研究的议程。直面这些挑战, 既需要电影学者具有前瞻性的学术视野, 更需要在人文与科学两大领域基于电影学、符号学、心理学、社会学、哲学、美学、人类学、信息学等跨学科交叉与多学科综合的知识储备, 而这正是当下我国教育部在高教改革中力推的新文科建设的题中应有之义。作为最早关注和开拓电脑艺术、网络文学和数媒文化研究的人文学者, 黄鸣奋在新媒介领域筚路蓝缕、默默耕耘, 积累了丰硕的学术成果, 近三十年来, 一直处于数字媒介文艺理论的前沿地带。他的六卷本巨著《西方数码艺术理论史》和四卷本大作《数码艺术潜学科群研究》, 堪称沟通科、艺, 融合中西, 跨学科、多维度研究的典范。对数字媒体革命的长期跟踪研究, 让他对“后电影”时代的状况具有超乎寻常的敏感与认知。而“后电影”“后人类”不仅正在改变“电影工业”, 而且带来了新的伦理挑战。这些问题, 在黄鸣奋的科幻电影创意研究三部曲新著《危机叙事》《后人类伦理》《黑镜定位》中, 均有深湛的分析讨论。这些研究成果, 契合了陈晓云在《电影研究: 重建、延续与转向》一文中对电影研究的趋势判断和学术期待: “基于‘大理论衰微’背景而倡导的‘重建电影研究’显现为未完成时态, 电影的文化研究、心理学研究等以内涵的变化与拓展延续着现代电影理论发展的基本路径。在基于数字、网络时代的出现而产生的新的电影现象以及新的理论语境中, ‘电影’概念的重建, 以及与此相关的电影研究在科技、哲学、语言、工业及方法层面的转向, 一方面寻求着自身的变化发展逻辑, 另一方面则期求与电影创作形成新的‘对话’关系, 以此来构建一个良性的电影生态。”^[12]

最后, 黄鸣奋是构建中国电影学派的积极响应者和重要参与者, 具有高度的学术自觉与学术使命感。在“中国电影学派”提出伊始, 他就从新媒体革命的视角给出了与众不同的思路: “中国电影学派建设经历了长时间的酝酿, 改革开放以来逐渐引起学术界的重视, 近年来作为项目实施。受新媒体革命的影响, 我国电影目前已经在社会层面实现大众化, 在产品层面实现泛在化, 在运营层面实现娱乐化。上述历史性变化应当成为中国电影学派建设的重要研究课题。展望未来, 全球化、定制化和视频化是把握电影走向的关键切入点, 对中国电影学派建设具备显著价值。方兴未艾的人工智能既提出了事关电影前景的诸多挑战, 又可以为中国电影学派建设提供技术支持。”^[13] 2019年3月5日, 在北京电影学院未来影像高精尖创新中心中国电影学派研究部主办的“中国科幻电影的创世元年与中国电影学派的理论建构”研讨会上, 黄鸣奋通过梳理2017—2018年的中国科幻电影, 发现了多达200部的网络大电影, 确证网络新媒体为中国的科幻电影提供了新的播映平台, 并把中国和世界的科幻电影紧密联系在一起。因此, 他明确地表明了自己的学术抱负, 即从宏观层面解读中国科幻电影中的科技及其运

用创意,建立一个可以阐释科幻电影的理论体系。而他之所以选择科幻电影,实际上也有“中层理论”的考虑:“科幻电影是文化产业的重要分支。如果将它的经济形态理解为产业链的话,那么,‘创意’无疑是其龙头;如果将它的审美形态理解为艺术作品的话,那么,‘创意’则是其灵魂。正因为如此,对‘创意’的剖析既有助于把握科幻电影作为产业链的机制,又有助于把握科幻电影作为艺术作品的特色。”^[14]当然,“后电影”“后现代”“后人类”“后理论”这样的前沿问题,在他的阐释体系中不仅完全没有回避,甚至还是核心议题。

五、结 语

2020年11月3日,由教育部新文科建设工作组主办的新文科建设工作会议在山东大学(威海)召开。会议研究了新时代中国高等文科教育创新发展举措,发布了《新文科建设宣言》,对新文科建设作出了全面部署。明确新文科建设的总体目标是推动形成哲学社会科学的中国学派,这是名正言顺的国家战略。《宣言》指出:新科技和产业革命浪潮奔腾而至,社会问题日益综合化复杂化,应对新变化、解决复杂问题亟需跨学科专业的知识整合,推动融合发展是新文科建设的必然选择。“中国电影学派理论体系构建研究”国家艺术学重大项目首席专家、北京电影学院刘军教授的判断,无疑精准地把握住了时代的脉搏:“当下,已经到了一个以数字技术为特征的计算影像时代。计算影像时代包含虚拟影像和互动影像的内容。展望下一个发展阶段,人类将迎来的是一个智能影像为特点的新时代,我们称之为‘影像4.0’,对应‘工业4.0’的概念。因为在互联网和下一代通信技术领域的进步,中国来到了一个影像技术所驱动的世界文化中心转移的历史新机会窗口。”^[15]如果我们回归到电影的技术与产业本质,那么,当下的中国已经不再是亦步亦趋的欧美跟随者,而是并驾齐驱的同行者甚至某种程度上的引领者,这才是中国电影理论创新的基础,也是中国电影学派建构的契机。黄鸣奋教授的研究,则具有示范性的意义。

参考文献:

- [1] 史博公,林吉安.建构中国电影学派:要素与路径[J].上海艺术评论,2019(3):98-100.
- [2] [美]大卫·鲍德维尔,诺埃尔·卡罗尔.后理论:重建电影研究[M].麦永雄,等译.北京:中国社会科学出版社,2000:26.
- [3] 朱晓军.后理论:如何重建电影研究[J].当代电影,2009(11):115-118.
- [4] 陈晓云,王之若.从“中国电影”到“中国学派”:一种基于电影实践层面的探讨[J].艺术百家,2018(5):67-70.
- [5] 陈旭光.“电影工业美学”与“中层理论”的观念及方法论——“电影工业美学”的理论资源与方法论阐述之一[J].民族艺术研究,2020(5):5-14.
- [6] 陈旭光.电影工业美学与中国电影学派[J].艺术百家,2020(2):54-61.
- [7] 贾磊磊.电影伦理学:以理性的方式化解电影的“原罪”[N].中国美术报,2018-11-12(13).
- [8] 贾磊磊.电影学的方法与范式[M].北京:北京时代华文书局,2015:21.
- [9] 贾磊磊,袁智忠.中国电影伦理学的元命题及其理论主旨[J].当代电影,2017(8):124-127.
- [10] 史可扬.由美学到伦理学:中国电影研究的一种转向——兼及电影伦理学的建构[J].艺术广角,2020(4):4-10.
- [11] 陈亦水.开科幻电影研究的新路径——评黄鸣奋教授的“科幻电影创意研究系列三部曲”[J].艺术广角,2020(6):124-132.
- [12] 陈晓云.电影研究:重建、延续与转向[J].电影艺术,2020(1):14-20.
- [13] 黄鸣奋.新媒体环境下的中国电影学派建设[J].艺术百家,2018(6):128-132.
- [14] 黄鸣奋.科幻电影创意:科技与伦理的博弈与融合[J].南国学术,2017(2):189-199.
- [15] 刘军.中国电影学派的概念内涵和建设路径[J].艺术学研究,2019(2):51-55.